



COSMOLOGIE DISCRÈTE DANS LES NEW SELECTED POEMS 1957-1994 DE TED HUGHES

Joanny Moulin

► To cite this version:

Joanny Moulin. COSMOLOGIE DISCRÈTE DANS LES NEW SELECTED POEMS 1957-1994 DE TED HUGHES. Etudes Anglaises, 1999, pp.435-447. hal-01088868

HAL Id: hal-01088868

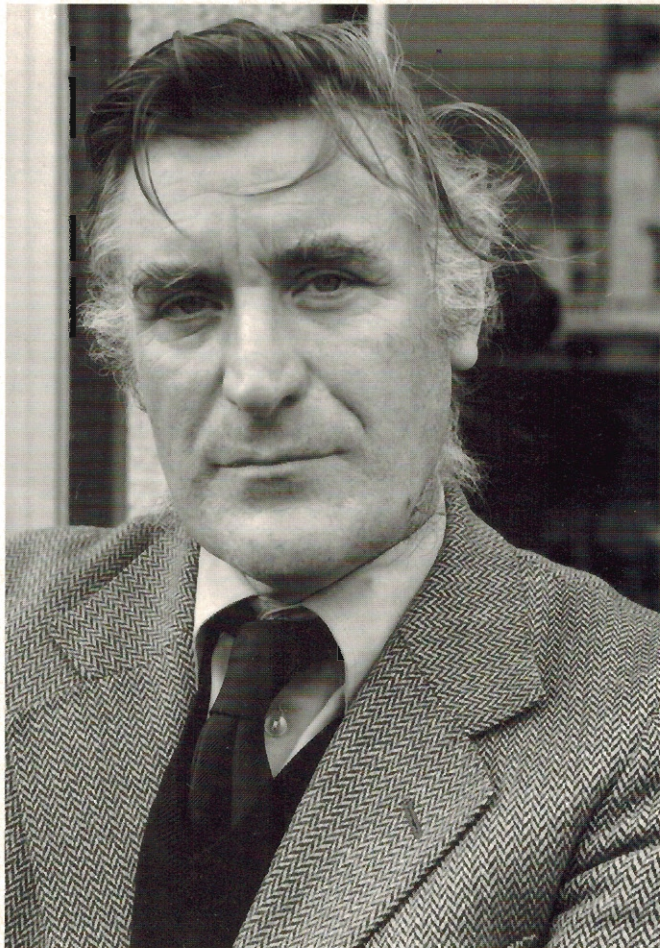
<https://hal.science/hal-01088868>

Submitted on 30 Dec 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ÉTUDES ANGLAISES



Ted Hughes © C. Forbes

52^e ANNÉE — N° 4 — OCTOBRE-DÉCEMBRE 1999

Didier Érudition

Revue trimestrielle publiée avec le concours du CNRS

ÉTUDES ANGLAISES

SOMMAIRE

ARTICLES

- Gisèle VENET, « The Winter of our Discontent » — *ou humeurs et « humeur » de théâtre dans Richard III* 386
- Claire BOULARD, *Valeur et valeurs dans le Spectator* 396
- Françoise BARRET-DUCROCQ, *De la morale féminine et de l'amour dans A Vindication of the Rights of Woman* 409
- Michael HOLLINGTON, «The Terror of Childhood»: *Gothic Realism in Great Expectations* 422
- Joanny MOULIN, *Cosmologie discrète dans les New Selected Poems 1957-1994 de Ted Hughes* 435
- Marc PORÉE, *Retour à Darlington Hall : James Ivory traduit The Remains of the Day* 448
- Françoise PALLEAU-PAPIN, *Le dévoilement dans Death Comes for the Archbishop de Willa Cather* 460
- Claire MANIEZ, *Short Cuts de Raymond Carver : Raccourcis, circuits, courts-circuits* 473
- Isabelle RICHET, *La « destinée manifeste » : construction idéologique du nationalisme messianique américain* 485

COMPTES RENDUS

- E. J. YEO. — *Mary Wollstonecraft and 200 Years of Feminisms* (G. Leduc), 498. — S. BLAKEMORE. — *Crisis in Representation: Thomas Paine, Mary Wollstonecraft, Helen Maria Williams, and the Rewriting of the French Revolution* (A. Morvan), 499. — H. L. SMITH. — *Women Writers and the Early Modern British Political Tradition* (G. Lamoine), 501. — H. DEVINE JUMP, ed. — *Women's Writing of the Romantic Period, 1789-1836: An Anthology*. — DUNCAN WU, ed. — *Romantic Women Poets* (D. Bonne-case), 503. — C. DICKENS. — *Great Expectations* (S. Monod), 505.

REVUE DES REVUES 507

CHRONIQUE 512

COSMOLOGIE DISCRÈTE DANS LES NEW SELECTED POEMS 1957-1994 DE TED HUGHES

L'œuvre poétique de Ted Hughes, dont les *New Selected Poems 1957-1994* sont la forme condensée, est implicitement organisée en une cosmologie. Le poète ne l'a jamais exposée directement, sauf peut-être, en partie, dans le travail qu'il fit autrefois avec Peter Brook pour *Orghast*. En utilisant certaines des informations publiées par A.C.H. Smith dans son ouvrage sur la question, il est possible de faire schématiquement apparaître les contours d'un système théologique qui donne son architecture silencieuse à la poésie de Hughes, en prenant appui sur un choix de poèmes particuliers.

The poetic œuvre of Ted Hughes, of which the New Selected Poems 1957-1994 are the condensed form, is implicitly organized in a cosmology. The poet has never expressed it in a direct way, except, partly, in the work he once did with Peter Brook for Orghast. By making use of some of the information published by A.C.H. Smith in his book on the subject, it is possible to sketch the outlines of a theological system that is the silent architecture of Hughes' poetry, with particular reference to individual poems.

Ted Hughes, suivant en cela l'exemple de Yeats, Blake ou Milton entre autres influences choisies parmi les poètes anglais, est un idéologue et un cosmographe. Sa poésie repose sur la métaphysique originale d'une vision du monde comme cosmos, ou système ordonné, qu'organise un discours poétique. Or, ce système n'est nulle part ouvertement explicité, mais se trouve sous une forme que les mathématiciens appellent discrète, c'est-à-dire discontinue, dans sa poésie. Cette nature discrète est encore renforcée par celle des *New Selected Poems 1957-1994*, qui présentent au lecteur un survol accéléré de toute l'œuvre. La cosmologie de Hughes est discrète, également, au sens où l'entendent les métaphysiciens, car elle est abstraite, détachée de la matérialité d'expression d'un discours à découvert. Je souhaite ici attirer l'attention sur quelques repères, qui se laissent voir, ici et là, en certains points nodaux des *New Selected Poems* pour contribuer, peut-être, à faire percevoir un peu plus clairement la cohérence générale du volume.

En un moment crucial, mais passé sous silence, de sa carrière poétique, peu de temps après la publication de *Crow*, Ted Hughes s'en fut à Persépolis, avec Peter Brook, mener à bien le projet d'une pièce dépourvue de mots, que Hughes avait entrepris la tâche impossible d'écrire. Toutefois, imaginer cette pièce revint pour lui à exprimer, d'une certaine manière, la mythologie cosmologique, qui est au centre de son expérience poétique considérée comme un tout. La principale source d'information est le livre d'A.C.H. Smith, *Orghast at Persepolis*, qui cite abondamment les notes de travail de Hughes et, entre autres, d'un dessin, que Smith a intitulé « Ted Hughes's physiology of *Orghast* » (92).



C'est à l'évidence un élément de travail en cours, mais qui possède un fort potentiel organisateur. Ce dessin montre un corps humain debout, qui ressemble beaucoup à un écorché d'anatomie. Pourtant, le mélange de glandes et de feu à l'intérieur de son abdomen est plus mythique que scientifique, car il s'agit du corps de Prométhée, héros de la pièce. Un immense oiseau de proie est perché sur sa tête. L'oiseau KROGON a profondément enfoncé dans le corps de Prométhée ses serres exacerbées, que le dessin a agrandies pour les faire ressembler à autant de clous, aussi grands que des coins. Par la blessure mutilante que lui inflige ainsi ce monstre, ce corps anthropomorphe est fendu

en deux, du crâne à l'entre-jambe. Sur le bras gauche, mais du côté droit de l'image, est écrit WOMAN, sur le bras droit MAN. La silhouette se dresse, une montagne s'élevant artificiellement derrière une de ses cuisses comme pour la soutenir, à la manière de certains marbres, et tout le paysage porte le nom de MOA. Le même mot est écrit à l'intérieur du corps, dans le placenta d'une forme ovale appelée ORGHAST. La même forme ronde, entourée des flammes de FURORG dans le corps de Prométhée, est reproduite à l'identique dans le coin en haut à droite du dessin, au centre d'un soleil rayonnant appelé HOAN.

Ce soleil est placé dans un angle du dessin. Une partie seulement de ses rayons est visible, car il est aussi caché, partiellement, par les ailes déployées de Krogon. Se trouvant tout à la fois hors du cadre de l'image, et derrière Krogon, cette source de lumière est une évocation de ce que Keith Sagar, après Mircea Eliade et comme Jacques Lacan, appelle le Réel (*The Art of Ted Hughes*, 210). C'est aussi ce que Hughes veut dire par « Complete Being », dans son titre *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*. Cette lumière est l'image et le symbole de ce qui est révélé, ou entraperçu, lors de ces instants de

vision épiphaniques que Keith Sagar appelle « hiérophanies », ou manifestations du sacré. L'oiseau et le soleil, dans le dessin comme dans les poèmes, ne peuvent pas être compris indépendamment l'un de l'autre. Car cette figure à forme d'oiseau est une représentation figurée du concept logique, de l'intellect strictement rationnel, ou encore de ce que Hughes a appelé « Scientific Spirit » (Faas 167). Vers la fin des années 1960 et le début des années 1970, Hughes se posait au moins un problème théorique qu'il avait en commun avec l'école française de psychanalyse. Dans « La fonction et le champ de la parole et du langage en psychanalyse » (1953, publié en 1966), Lacan faisait une remarque, essentielle à la bonne compréhension de la poésie de Hughes : « Ainsi le symbole se manifeste d'abord comme meurtre de la chose, et cette mort constitue dans le sujet l'éternisation de son désir » (319). Les mots délogent le monde. Le concept symbolique tue la chose et demeure un gage en lieu et place du réel. Ce « meurtre de la chose », qui est aussi la bataille livrée dans la tête de Prométhée, qui apporta les concepts et la technologie à l'humanité, est le plus clairement évoqué dans le poème « Egg-Head » (10)¹ :

Brain in deft opacities,
Walled in translucencies, shuts out the world's knocking
With a welcome, and to wide-eyed deafness
Of prudence lets it speak.

Long the eggshell head's
Fragility rounds and resists receiving the flash
Of the sun, the bolt of the earth: and feeds
On the yolk's dark and hush

Ce poème dit seulement que le cerveau humain (et tout particulièrement celui de ce type d'intellectuel à tête bien pleine, communément appelé *crâne d'œuf*) est emmuré et aveuglé, incapable de percevoir directement le Réel. La pensée conceptuelle barre l'accès au monde réel en tant que tel. Que cette entité idéologique et mythologique, représentée par l'oiseau Krogon dans le dessin, soit assimilée par Hughes au Dieu judéo-chrétien, voilà qui est assez clairement établi dans ses textes théoriques². Mais ce poème y fait aussi allusion, par l'expression de ce dont Egg-Head est l'embryon, et de quel genre d'oiseau va finalement éclore : « [it] feeds / On the yolk's dark . . . / To a staturing "I am," / To the upthrust affirmative head of a man. » JE SUIS est le tétragramme sacré YHWH, JHVH : c'est le nom du Seigneur, *Yahveh*, *Jéhovah* — « and he said [to Moses], Thus shalt thou

1. Sauf indication contraire, toutes les citations des poèmes de Ted Hughes se réfèrent aux *New Selected Poems 1957-1994*.

2. Voir, par exemple, « Myth and Education » 1970 ; « Myth and Education » 1976 (*Winter Pollen*, 136-160).

say unto the children of Israel, I AM hath sent me unto you » (Exode 3 : 14). Ceci ne peut tout simplement pas être une coïncidence innocente sous la plume d'un homme élevé, comme Ted Hughes, dans la tradition méthodiste. Dans l'imagerie de Hughes, ce Dieu du Verbe est l'opposé de la lumière solaire originelle. Il exerce une violente répression de la *prima materia* terrestre, la matière primordiale du monde, avec laquelle le corps humain de Prométhée est sans solution de continuité. L'oiseau qui éclôt d'Egg-Head a plusieurs devoirs :

Must stop the looming mouth of the earth
Spurn it muck under
His foot-clutch, and, opposing his eye's flea-red
Fly-catching fervency to the whelm of the sun,
Trumpet his own ear dead.

La même divinité se retrouve dans le poème célèbre et controversé « Hawk Roosting » (29-30), qui fait écho au poème titre de *The Hawk in the Rain*. La différence entre ces deux poèmes indique les deux pôles d'un axe. Dans « The Hawk in the Rain » le poète (l'énonciateur du poème) se noie dans le chaos de la matière primordiale, à l'opposé radical de ce que le faucon représente. Tandis que « Hawk Roosting » est énoncé du point de vue rigide de l'oiseau lui-même. Dans « The Hawk in the Rain », le poète est du côté de la proie de Krogon, dans « Hawk Roosting » c'est Krogon lui-même. Le poète (qui est à la poésie ce que le narrateur est à la fiction) de « Hawk Roosting » est celui qui dit « Je », il est la métamorphose d'Egg-Head, qui dit :

The sun is behind me.
Nothing has changed since I began.
My eye has permitted no change.
I am going to keep things like this.

Il est le Seigneur. On pourrait dire qu'il est le meurtrier de la chose : « I kill where I please because it is all mine. » Voilà, très certainement, le vers dont parlait Ted Hughes lorsqu'il disait à Ekbert Faas : « There is a line in the poem almost verbatim from Job » (Faas 199). Il s'agit de : « Whatsoever is under the whole heaven is mine » (Job 41 : 11). Mais cela est rendu plus compliqué, en apparence, par un commentaire quelque peu désinvolte que Hughes a fait de ce poème dans le même entretien avec Ekbert Faas :

The poem of mine usually cited for violence is the one about the Hawk Roosting, this drowsy hawk sitting in a wood and talking to itself... the symbol of some horrible totalitarian genocidal dictator. Actually what I had in mind was that in the hawk Nature is thinking. Simply Nature. It's not so simple maybe because Nature is no longer so simple. I intended some Creator like the Jehovah in Job but more feminine. When Christianity kicked the devil out of Job what they actually kicked out was Nature... and Nature became the devil. He doesn't sound like Isis, mother of the gods, which he is. He sounds like Hitler's familiar spirit. (Faas 199)

Comme pour donner du fil à retordre à ceux qui voudraient balayer sa poésie d'un revers de main, pour cause de Romantisme ordinaire, « la Nature, dit Hughes, n'est plus si simple ». Le fait est simplement que, pour lui, elle est *double*. Ce qui rend son discours malaisé à comprendre est cette ambiguïté même qui lui fait dire qu'il est parti avec l'intention de faire « parler » et « penser » une divinité féminine, et qu'il a abouti au délire masculin d'un « dictateur totalitaire et criminel ». Visant Isis, il a obtenu Hitler. C'est parce que le Dieu qui « parle » et « pense » est le « Dieu du Logos » qui dit JE SUIS. S'il est une autre divinité, elle est silencieuse : « She comes dumb, she cannot manage words » (Crow 56). Crow apprend cette leçon simple dès *Wodwo*, dans « Theology » (70) : « Crow realized there were two Gods— ».

La cosmologie de Hughes est dualiste. Sa divinité est bicéphale, comme dans divers systèmes théologiques gnostiques, à l'instar de celui de l'égyptien Valentin, ou de la doctrine du persan Mani que Hughes semble avoir étudié pour *Orghast*. Il fait plus ouvertement référence au gnosticisme et au néoplatonisme dans *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* (349). Krogon, dieu cérébral, rappelle le démiurge (du grec *dèmiourgos*, l'artisan), l'architecte de l'univers, dans la philosophie platonicienne. Pourtant, ce n'est pas le créateur, qui, chez Hughes, est au contraire une divinité féminine, qu'il désigne régulièrement ailleurs comme « she » (dans *Orghast*, elle s'appelait Moa). Krogon l'usurpateur est le fils de la Créatrice, Déesse de la Complétude de l'Être qu'il opprime. « The sun is behind me », dit le Faucon, se faisant l'écho des paroles autoritairement monothéistes du Christ : « Get thee behind me, Satan: for it is written, Thou shalt worship the Lord thy God, and him only shalt thou serve » (Luke 4 : 8). Mais, en des termes beaucoup moins imposants, cela place le Dieu-poète de « Hawk Roosting » dans la position d'un Horus imposteur, masquant la vraie lumière de la Bonne Déesse aux yeux de ce monde qu'il entend maintenir toujours sous sa violente domination, imposant trompeusement aux êtres humains sa mauvaise loi conceptuelle, claironnant aux oreilles intimidables qu'il n'est d'autre divinité que lui.

Ce n'est qu'un lieu commun : la poésie de Hughes est orientée vers des aperçus plus ou moins fugaces de ce lumineux Réel au-delà des apparences voilantes, ou de la grille disséquante, de l'articulation conceptuelle. Dans les premières étapes de son voyage poétique, mais avec des ramifications à l'identique jusque dans ses textes les plus récents, Hughes pratique ce sport qui consiste à partir à la chasse aux épiphanies, dont les « hiérophanies » ne sont qu'une variante lexicale. Le poète est amoureux de sa Mère Nature qui, dans sa plus pure *essence*, est fantasmée comme feu héraclitéen éblouissant. Celui-ci sert de métaphore élimée au chaos inorganisé de la matière organique, au-delà de la réalité articulée, avant la naissance et après la mort. Ainsi, par exemple, voici ce qu'admire le poète de « Mayday on Holderness » (23) : « motherly summer moves in the pond » — « I look down into the decomposition of leaves— / The furnace door whirling with lar-

vae. » Ce n'est pas la lumière céleste du soleil autoritaire, suspendue comme une épée interdisante au-dessus des têtes humaines soumises. Mais c'est l'énergie maternelle de la naissance, irrépressible et fascinante, perçue comme à travers une vitre, obscurément, dans la matière du monde. Ce n'est pas du tout une autre lumière, mais cette lumière même dont le faucon dit « le soleil est derrière moi ». Le poète dit : « As the incinerator, as the sun, / As the spider, I had the whole world in my hands. » C'est la sombre lumière infernale de la présence pleine, que voilent les mots eux-mêmes, mais avec lesquels le poème doit pourtant bien se faire.

La poésie de Ted Hughes est constamment déchirée, travaillée par cette ancestrale contradiction qu'elle désire précisément l'expérience ontologique que les mots essaient sans cesse de déloger : « words are continually trying to displace our experience » (*Poetry in the Making* 120). La voix poétique de Hughes est la Parole de l'Ombre, « Speech out of Shadow » (1967), d'un alchimiste du verbe qui cherche l'or de « The unearthly stone in the sun. / The glare / Of the falcon, behind its hood / Tamed now / To its own mystifications / And the fingerings of men ». Cette pierre, qui peut être comme la forme ovale située dans le coin en haut à droite du dessin de Hughes, de même que dans la panse utérine de Prométhée, cette « pierre », c'est Orghast : « the fire of being, the fire at the beginning, the fire at the centre » (Smith 50-1). Métaphoriquement, c'est l'océanique matrice uniaire de la complétude de l'être. Dans *Prometheus On His Crag*, c'est « A world of holy, happy notions shattered / By the shout / That brought Prometheus peace / And woke the vulture » (219). Les poètes, pour Hughes, tournent nostalgiquement en rond dans les débris de ce contrecoup. Ils musent, comme Robert Graves, en rêvant d'une Déesse de la présence ontologique, thésaurisant les reliefs de son amour : « The fractions of her faith, orts of her love » (*Troilus and Cressida*, V, ii : 161).

La théologie dualiste de Hughes crée une tension à résoudre. Elle ouvre donc un champ de force dynamique qui se déploie diégétiquement et donne une interprétation de l'histoire, de même qu'un horizon d'attente à sa carrière poétique. Sa déité fourchue est l'expression mythologique de ce que Hughes perçoit comme le défi humain fondamental, « the fundamental human challenge », d'avoir à choisir entre Krogon et Moa, accepter ou rejeter la Déesse. Les poètes des « Orts » (204-5) sont de rares exemples de ce qu'il appelle devenir un saint, un idiot sacré « a saint, a holy idiot » (*Shakespeare and the Goddess*, 393). L'avènement de Krogon implique celui de l'intellect, meurtrier de la chose : « Our meddling intellect / Mis-shapes the beauteous forms of things; / —We murder to dissect » (Wordsworth 106). Mais, dans la cosmologie de Hughes, c'est bien moins un meurtre final qu'une répression, qui « constitue dans le sujet l'éternisation de son désir sujet » (Lacan 319). Comme la Mer du Nord dans « Mayday on Holderness », la Déesse est intuable (« unkillable »). Mais incidemment, avec une pertinence évidente pour l'étude des rapports du masculin et du fémi-

nin dans la poésie de Ted Hughes, dans la cosmologie d'*Orghast*, Krogon, dit le mythe, viole Moa, pour tuer ensuite, comme Cronos, leurs divins rejetons. Chaque nouveau fils, cependant, finit par remplacer Krogon pour exercer une violence répressive et incestueuse accrue contre sa mère. Le panthéon de Hughes n'a rien d'un Éden à l'eau de rose. Dans *Orghast*, le pas franchi vers une résolution du dualisme était dramatisé par deux destins possibles de l'homme, qui étaient aussi deux modèles de héros. Le premier stade de Pramanath s'appelait Agoluz, le second, Sogis. Agoluz est le héros tel que le dessin le représente, le type de l'homme rationnel divisé en deux moitiés par Krogon, le dieu intellectuel du moi. Sogis est idéalement libéré de cette tare. Agoluz est Prométhée enchaîné, Sogis est Prométhée déchaîné.

Crow est le premier poème qui réfléchit sur le statut du héros et le met en évidence. C'est le premier d'une série de livres qui ne sont plus des recueils de poèmes, mais des poèmes de forme longue, dont la composition est une sorte de récit bakhtinien, qui permet des stratégies d'écriture beaucoup plus complexes. Plusieurs des chants de *Crow* (dont le nom indique que c'est un proche parent de Krogon) présentent de façon humoristique un héros du premier type, ou des variantes d'Agoluz. Tous ces héros sont atteints de ce que, dans son étude de Shakespeare, Hughes appelle la « double vision » de l'œil puritain, « Puritan eye » (215). Cette double vision est étroitement liée à la notion jungienne d'*énantiodromie*, ou renversement d'une attitude psychologique dominante dans son contraire (voir *Shakespeare and the Goddess* 40). Car le héros rationaliste et chrétien de Hughes est hanté jusqu'à la folie par le retour du refoulé. Dans le paroxysme de ses crises, cette double vision débouche sur des explosions de violence, où se superposent les visions rationnelle et irrationnelle. Dans un cas typique, le fou taille sa femme en pièces, dans un état de rectitude morale exacerbée qui fait qu'il pense se débarrasser courageusement d'un monstrueux dragon. Dans les *New Selected Poems*, un poème d'*énantiodromie* exemplaire est « Revenge Fable » (110), qui est une réécriture contrôlée et théorique de certains textes de *Wodwo* qui sont des poèmes misogynes, comme « Her Husband » (56) et « Kreutzer Sonata » (71).

Cette double vision trouve une expression poétique dans les *Birthday Letters*, ces rationalisations que fit Hughes de sa propre tragédie familiale après le suicide de Sylvia Plath. La thèse que soutient Hughes est que Plath en était venue à faire une identification névrotique entre son mari et son père, superposant ainsi le fantôme d'Otto à la figure de Ted, de façon très semblable à ce qu'elle écrit, pour le plus grand regret de Ted Hughes, dans son poème « Daddy ». Mais le texte dans lequel, selon Hughes, le déclic névrotique s'enclenche est « Black Coat » (298) : « Of your two-way heart's diplopic error, / The body of the ghost and me the blurred see-through / Came into single focus. » *Diplopia* n'est rien que « double vision » en grec. Ce que Hughes appelle « diplopic error » ne diffère pas ici de ce qui est, pour lui, « l'er-

reur de notre civilisation ». Or, « The Black Beast » (94) est le poème de l'erreur diplopique, qui, avec un humour de bande dessinée, survole la psychologie en même temps que l'histoire des idées, d'une manière qui est encore celle de « Crow's Account of the Battle » (95). Ce poème montre par l'exemple comment la *diplopie* est la matrice d'une schizophrénie, à la manière de Dr. Jekyll et Mr. Hyde, du héros du premier type, qui se fend littéralement en deux, comme l'humanoïde du dessin. Ce héros, comme le *Pécheur justifié* de James Hogg en un temps où la littérature gothique offrait un exutoire à ce que les Lumières refoulaient, est harcelé par un *Doppelgänger*, une ombre qui est sa réplique sombre. Hughes rencontre cette ombre de lui-même sur un terrain plus explicitement biographique dans « The Gulkana » (250-5) :

I explained it
To my quietly arguing, lucid panic
As my fear of one inside me,
A bodiless twin, some doppelgänger
Disinherited other, unliving,
Ever-living, a larva from prehistory,
Whose journey this was, who now exulted
Recognizing his home,
And whose gaze I could feel as he watched me
Fiddling with my gear—the interloper,
The fool he had always hated. . . (252)

Ce thème du *Doppelgänger* avait déjà fait l'objet d'une exploration poussée, sur le mode de la farce, dans *Gaudete*, qui est lui-même un texte schizophrénique, dont l'Épilogue peut se lire comme la part obscure. Mais, pour être plus précis, les poèmes de l'Épilogue de *Gaudete*, dont certains sont reproduits dans les *New Selected Poems* (149-56), sont des tentatives hermétiques de trouver une voie pour sortir de la schizophrénie en la traversant. J'ai essayé, ailleurs, de montrer comment le dualisme de Hughes subit une révision de sa dialectique primaire, dans un style quasi-marxien, qui fait qu'il devient l'un de ses propres pôles, l'autre étant sa résolution même (Moulin 257-89, 294). Le dualisme schizophrénique, dans la poésie de Hughes, est seulement une porte ouverte et un point de départ. Le dualisme est seulement la première phase de l'Équation Tragique (*Shakespeare and the Goddess*, 393) La seconde phase, qui est celle de sa résolution, était représentée dans *Orghast* par le héros du second type, appelé Sogis. Premièrement, l'Univers est apparemment organisé par une tension entre le symbole conceptuel et le réel qu'il déloge. Deuxièmement, cette première vision dualiste est comprise comme erreur diplopique, qui doit être transcendée.

Cette révision de la dialectique est déjà perceptible dans *Crow*, quoique seulement dans ses premiers frémissements et en des termes encore peu affirmés. Ce ne sera qu'ébauché ici, par l'examen comparé de deux poèmes qui présentent successivement l'un, puis l'autre, des deux types de héros. D'abord, « The Contender » (99-100) fait un por-

trait d'Agoluz, le héros du premier type, crucifié par Krogon, mais adoptant pourtant la rigide vision du monde de ce qui le crucifie, de sorte qu'il est dit se crucifier lui-même : « There he nailed himself with nails of nothing. » Mais à la différence de ce Challenger qui, pourvu de la même sagesse obstinée qu'Egg-Head, refuse de bouger, le héros de « Crow's Battle Fury » (109) est une évocation de Sogis, le héros du second type. Le modèle mythologique qu'utilise cet autre poème n'est plus le Christ, mais Cuchulain, dont le sang jaillit de son crâne. Beaucoup plus prêt à accepter la dissolution et la transgression des limites corporelles de son moi, ce nouveau héros est actionné, mis en mouvement, par l'ordalie de la douleur destructrice et se trouve déjà au-delà de la vision conceptuellement construite du monde :

A hair's breadth out of the world

He comes forward a step,
and a step,
and a step—

Encore une fois, « Crow's Battle Fury » n'est que l'évocation inchoative d'un programme que remplira *Cave Birds*. Mais il n'a encore jamais été dit auparavant que *Crow* est tellement important, entre autres raisons, parce que c'est le poème de la révision de la dialectique. En d'autres termes, *Crow* est le texte où Hughes quitte l'opposition binaire du dualisme, pour une mobilité pulsionnelle au-delà de la construction du moi. *Cave Birds* n'est que la confirmation d'un processus qui était déjà à l'œuvre dans *Crow*, bien que peut-être il ne puisse être perçu bien clairement qu'après coup. *Cave Birds; An Alchemical Cave Drama* raconte comment Socrate « apprend la musique », ou comment ce philosophe, considéré comme représentation de l'homme rationnel, subit un apprentissage posthume de la destruction radicale, pour apprendre à être sans les concepts froidement analytiques du logos, dont l'ego est l'exemple le plus intime. Alors que des poèmes tels que « The Contender » ou « A God » (208) sont des repères d'Agoluz, le héros schizoïde du premier type, l'un des exemples les mieux visibles de Sogis, le héros du second type, est « The Risen » (128), qui est le dernier poème de *Cave Birds*.

Il n'a que trop été dit que, chez Hughes, ce changement final dans sa vision du monde peut être lu en termes d'*individuation* jungienne, présentée comme l'intégration souhaitée de l'*animus* avec l'*anima*. Mais je trouve tout aussi pertinent, et peut-être un peu plus apte à stimuler la réflexion, de remarquer que ce renversement du dualisme résonne fortement avec certaines thèses plus contemporaines. Dans les années 1970, lorsque Ted Hughes travaillait à *Orghast*, *Crow* et *Cave Birds*, Gilles Deleuze et Félix Guattari s'ingéniaient à développer les thèses de *L'Anti-Œdipe, capitalisme et schizophrénie* (1972), où ils avançaient le concept de « schizo-analyse » comme moyen de parvenir au-delà des constructions œdipiennes du moi. Dans le vocabulaire de Deleuze

et Guattari, Agoluz est un héros œdipien, Sogis est le prototype d'un Anti-Œdipe. Une étude plus approfondie pourrait éventuellement expliquer ces similitudes, au nombre desquelles une forme commune d'anti-freudisme, par le fait que Deleuze et Jung ont tous deux revendiqué l'influence de Nietzsche. Ces choses-là méritent d'être mentionnées, ne serait-ce que de façon cursive, pour redire que Hughes n'a pas du tout été seul en son genre, ou quelque cas isolé d'insularité rétrograde, vivant dans l'ignorance pastorale et béate de préoccupations plus continentales.

Mais le Hughes des années 1980 semble avoir atteint l'apogée de son développement poétique. À partir de *Remains of Elmet*, bien que Ted Hughes ait encore quelques-uns de ses poèmes les plus beaux et les plus célèbres devant lui, il n'écrit rien de vraiment nouveau, mais revisite des terres depuis longtemps découvertes, avec un surcroît de plaisir. Ce qui arrive à Hughes Poète Lauréat (il a accepté ce poste en 1984) est un exemple de ce que Harold Bloom a appelé *apophrades* — « not so much a return of the dead as a celebration of the return of the early self-exaltation that first made poetry possible » (147). Il est possible de voir dans *Birthday Letters* « a grand and final revisionary movement that purifies even this last influx » (141). Mais le Ted Hughes de *Remains of Elmet*, *Moortown Diary*, *River, Flowers and Insects* et même de *Wolfwatching* revient avec insistance à ses premières impulsions poétiques, pour écrire des célébrations de la nature indéfiniment réitérées. Le système théologique est une béquille intellectuelle qui n'est désormais plus indispensable. Mais aussi, la poésie a atteint une nouvelle sérénité, laissant derrière elle les tensions torturantes du dualisme. Ou bien, dans le langage de *Shakespeare and the Goddess*, l'équation tragique a maintenant atteint sa résolution dans la théophanie. Mais la théophanie est, en fait, une révision réitérative des premières hiérophanies, répétées à l'infini. La lente élaboration d'un anti-logos a eu l'effet d'une gesticulation à la mode, bientôt congédiée, comme par un tour de passe-passe, pour laisser place à une ontologie réaffirmée, et la restauration d'une métaphysique ancestrale.

Après les grandes fresques mythologiques de *Crow*, *Cave Birds* et, sur un mode déjà répétitif, *Gaudete* ou *Prometheus On His Crag*, la poésie de Hughes revient à son point de départ, et retourne à ses premières fascinations épiphaniques ou hiérophaniques pour le réel, ou le sacré, qu'elle réaffirme avec l'inertie ajoutée d'une construction mythique. Dans son dernier mouvement, l'œuvre de Hughes consolide rétrospectivement son orientation générale vers la complétude de l'Être. Ce désirable horizon d'attente s'exprime de diverses façons, parmi lesquelles les métaphores bien établies de la lumière et plusieurs images plus ou moins évidentes de fleurs, d'œufs ou d'insectes naissants. Mais outre les images, et avec une efficacité bien plus grande, les histoires aussi sont depuis longtemps appelées à véhiculer les mêmes idées. La première d'entre elles est le vol chamanique, avec ses deux phases, de la dissolution de l'ego suivie de la reconstruction

d'un nouveau moi. Mircea Eliade, Joseph Campbell, ou Sir John Frazer, pour ne citer que quelques noms, ont démontré comment cette structure se trouve au centre de diverses religions universelles, qui vont des chamanismes sibériens à l'orphisme des mystères d'Éleusis. Dans la poésie de Hughes, ce scénario récurrent est tout d'abord une métaphore de la naissance de Sogis, ou de l'avènement d'un moi « individué », idéalement situé au-delà du dilemme tragique qu'engendre un dualisme polémique. Une allusion précoce au premier stade du vol chamanique se trouve, par exemple, dans le poème de *Wodwo* « The Green Wolf » (63), où un mourant s'abandonne, petit à petit, à la verte cruauté d'une fleur dévorante. Un avatar tardif du même thème revient avec ce poème des *Birthday Letters*, « The Dogs Are Eating Your Mother » (304), où les critiques indéclicats de Sylvia Plath sont perçus comme autant de charognards, chiens, vautours, ou même scarabées, qui la mettent en pièces, « To take [her] back into the sun ». Le second moment du vol chamanique, qui équivaut à la théophanie dans le vocabulaire de *Shakespeare and the Goddess*, est la réponse attendue aux devinettes astrologiques de *Wolfwatching*. Voilà pourquoi les mangeurs d'homme, les loups, les ours et les tigres, sont des animaux vénérés. Car, en se proposant de détruire le corps humain et par conséquent l'ego, ils rendent possible l'avènement de ce surhomme ontologiquement complet dont rêve le poète. À propos de n'importe quelle gueule du loup, chez Hughes, il est donc vrai de dire que c'est un Arc de Triomphe : « This is the maneater's skull. / These brows were the Arc de Triomphe / To the gullet » (150). Comme la « bête en fleur » de « Tiger Psalm » (201-3), chacun de ces grands prédateurs ouvre la voie : « opens a path / Neither of Life nor of Death. »

Un autre *mythos*, ou récit réitéré, qui est équivalent au vol chamanique, mais insiste sur le second épisode du voyage mystique, plutôt que sur le premier, est le stéréotype des poèmes de mariage, dont « Song from Bawdry Embraced » (20) est un des premiers exemples, et qui trouvera un expression plus mémorable avec ce poème essentiel de *Cave Birds* qu'est « Bride and Groom lie Hidden for Three Days » (127). Les amants se déchirent mutuellement en morceaux, puis se reconstruisent l'un l'autre dans l'harmonie post-apocalyptique d'une effroyable symétrie : « They keep taking each other to the sun. » Ainsi donc, alors que dans « A god » (208-9), le Crucifié est dépeint comme « a hanging half-pig », héros masculin amputé de sa moitié féminine, il n'en va pas de même pour les moitiés « Man » et « Woman » dans le dessin « The Physiology of Orghast » : « They bring each other to perfection. » Pourtant, le poète ne cesse de faire la preuve, fût-ce à l'encontre de son plus cher désir, que ce ne peut-être là qu'un devenir, une limite mathématique vers laquelle sa poésie ne peut que tendre sans la rencontrer vraiment, comme une asymptote. *Earth-Numb* (1979) inscrit cela dans son titre même : Hughes demeure dans son Crépuscule de la Déesse, en attendant Gog, en attendant le Second Avent du dragon de l'Apocalypse. Pris dans la fascination de l'Éternel Retour,

obsédé par la prophétie d'un Mariage du Ciel et de la Terre, *River* (1983) n'en finit pas de produire des moments de théophanie, tous plus beaux les uns que les autres, visions esthétisées, obnubilées, d'une ancienne déité que de nouveaux langes attendent :

Arks of an undelivered covenant,
Egg-sacks of their own Eden,
Seraphs of heavy ore

They surge away, magnetized,
Into the furnace boom of the Gulkana. (253)

Les motifs du vol chamanique et du mariage alchimique, qui sont au centre de son discours poétique, peuvent bien avoir exercé une séduction psychédélique, comparable à celle de la schizo-analyse de Deleuze et Guattari, en un temps d'instabilité spirituelle et de raison récemment déconstruite. Mais, chez Hughes, cette apparente libération des stricts cadres conceptuels de l'ego est en fait une réassertion de l'ancienne machinerie religieuse : « rituals, the machinery of religion. The old method is the only one » (Faas 201). Tout le système du discours poétique de Hughes, du début à la fin, est orienté en une dialectique, et un dualisme, vers l'horizon de la théophanie, qui est l'idéal d'une psyché globalement intégrée. La cosmologie discrète qui se voit à l'œuvre dans ses poèmes est l'expression d'un désir impérieux de restaurer le sacré déliquescant. C'est un fort beau cas de ce que Derrida appelle « le logocentrisme et la métaphysique de la présence [comme] le désir exigeant, puissant, systématique et irrépressible, d'un tel signifié [transcendental] » (71-2). Bien qu'il fût un paysan bien trop rusé pour l'avoir jamais reconnu aussi catégoriquement, Ted Hughes était anti-chrétien de religion, royaliste en politique et, en littérature, logocentriste.

Parmi les poètes de XX^e siècle, Ted Hughes adopte la position réactionnaire, antimoderniste et antidéconstructionniste, d'un métaphysicien bon teint, pour qui il faut absolument qu'il existe une « complétude de l'Être ». C'est là que prend toute sa pertinence l'ouvrage de Craig Robinson, *Ted Hughes as Shepherd of Being* (1989), qui propose de lire la poésie de Ted Hughes à la lumière de la philosophie de Martin Heidegger. Car il y a, en effet, une dimension implicite du discours poétique de Hughes qui revient à considérer la philosophie déconstructionniste, telle que Derrida l'a développée après Heidegger, comme rien d'autre qu'une persévérance obstinée dans cette « erreur de l'évolution » qu'est notre civilisation : « the evolutionary error [of] our Civilisation » (*Winter Pollen*, 129). Pourtant, si son programme idéologique se définit par la conviction que chaque enfant qui naît est une occasion pour la nature de redresser l'erreur de la culture — « Every new child is nature's chance to correct culture's error » (149) — alors il n'y a rien de nouveau sous le flambeau d'Orghast. Le seul fait que sa vision du monde soit organisée en une cosmologie est l'affirmation de la position logocentrique qu'il se propose d'adopter et de promouvoir. Il se peut bien que l'originalité de Hughes consiste à avoir écrit une poé-

sie en laquelle Nietzsche déjà, plus d'un siècle auparavant, eût vu un exemple de « consolation métaphysique ». Ted Hughes est un Romantique attardé dans une ère postmoderne.

Joanny MOULIN
Université Michel de Montaigne-Bordeaux III

BIBLIOGRAPHIE

- Bloom Harold. *The Anxiety of Influence; A Theory of Poetry*. 1973. Oxford: Oxford UP, 1997.
- Deleuze Gilles et Félix Guattari. *L'Anti-Œdipe; capitalisme et schizophrénie*. Paris : Minuit, 1972.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Seuil, 1967.
- Faas, Ekbert. *Ted Hughes: the Unaccommodated Universe*. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1980.
- Hughes, Ted. « Myth and Education, » *Children's Literature in Education*, 1 (March 1970): 55-70.
- . *New Selected Poems 1957-1994*. London: Faber 1995.
- . *Poetry in the Making: An Anthology of Poems and Programmes from Listening and Writing*, 1967. London: Faber, 1982.
- . *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*. London: Faber, 1992.
- . *Winter Pollen; Occasional Prose*. London: Faber, 1994.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris : Seuil, 1966.
- Moulin, Joanny. *Ted Hughes, la langue rémunérée*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- Robinson, Craig. *Ted Hughes as Shepherd of Being*. London: Macmillan, 1989.
- Sagar, Keith. *The Art of Ted Hughes*, 1975. Cambridge: Cambridge UP, 1978.
- Smith, A.C.H. *Orghest at Persepolis*. London: Eyre Methuen, 1972.
- Wordsworth, William and S. T. Coleridge. *Lyrical Ballads*, 1798. Ed. W.J.B. Owen. 1969, Oxford: Oxford UP, 1983.